Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 66 (1979)

Heft: 33-34: "Stadtgestalt" oder Architektur? = "Forme urbaine" ou architecture?

Artikel: 1. Geschichte : Borromini und Piranesi : die Stadt als "zersprengte Ordnung"

Autor: Tafuri, Manfredo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-50811

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 21.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1. Geschichte

Manfredo Tafuri

Borromini und Piranesi: Die Stadt als «zersprengte Ordnung»

Auf Tafel 12 der *Prima Parte di Architettura* (1734) stellt Piranesi vor dem Hintergrund einer ionischen Kolonnade zwei Gebäude dar, die von kleinen Laternen, die in ein Spiralmotiv ausmünden, bekrönt und unten durch eine weite Exedra verbunden sind (Abb. 1). Die Bezugnahme auf Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo (Abb. 2) ist offensichtlich in diesem

«Prospetto di un Regio Cortile (in cui) si veggono pure in lontano luoghi rotondi con cristalli secondo il moderno costume» («Prospekt eines Königlichen Hofes, wo man in der Ferne Rundbauten mit Kristallaufsätzen, dem modernen Brauch gemäss, sieht»).

Dasselbe gilt für das «Mausoleo antico» auf Tafel 3 derselben Stichfolge. Der junge Piranesi nimmt hier zum erstenmal ein Thema auf, das ihn bis zum Ende seiner Laufbahn beschäftigen und faszinieren wird: die Babel-Metapher, gegeben durch das Spiralmotiv, das dann im «Fall des Phaeton», auf Tafel 7 der *Carceri*, auf dem zweiten Titelblatt der *Antichità Romane* und in einigen phantastischen Zeichnungen der späteren Jahre wieder auftaucht und schliesslich im Muschelwerk der *Diverse maniere d'adornare i Cammini* (1769) auf die Naturform zurückgeführt wird (Abb. 3).

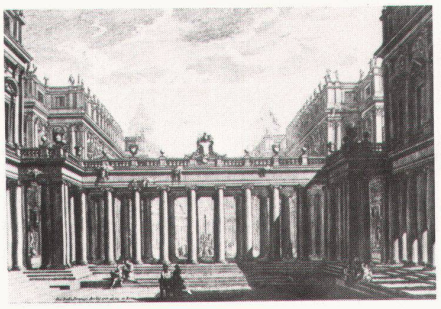
Es ist offensichtlich, dass für Piranesi die Babel-Spirale ein buchstäblich grundlegendes Element ist, dass es einen Entstehungsakt symbolisiert. Es ist kein Zufall, dass Monsignor Guarnacci in seinen *Origini Italiche* (1767) – dessen Thesen Piranesi vielleicht kannte – unter Berufung auf Bochart schreibt:

«Giganti si dissero, e Belo, e i suoi edificatori della torre babelica; e Giganti parimenti si dissero in Italia, e Japeto, e gli altri suoi complici e ribelli.» («Sie nannten sich Giganten, Belus, und seine Erbauer des Turmes von Babel; Giganten hiessen sie auch in Italien, Japetus, und seine übrigen Helfershelfer und Rebellen.»)

Babel verkörpert also *auch* einen Ursprung, eine «Gründung» von Rebellen – das Moment des Aufstandes liegt der Idee eines Baues zugrunde, dessen Sprachen sich vervielfachen.

Die «unheimliche» Verdoppelung des Spiralmotivs

Auf Tafel 12 der *Prima Parte* wird Babel selbst verdoppelt (Abb. 1). Nun gibt es kein Werk, das die eigene Unwiederholbarkeit offensichtlicher zur Schau tragen würde wie Borrominis S.Ivo. Hier erscheint aber gerade S.Ivo verdoppelt, zumal als Hintergrund, als vage Erinnerung oder verblassendes Traumbild, losgelöst vom Proszenium, das sich im Vordergrund als «absolute Vernunft» behauptet. Eine solche ausserordentliche Wiederholung ist an sich schon ein «Störungsfaktor». Freud hat richtigerweise



1 Giambattista Piranesi: «Prospetto di un Regio Cortile». Aus/de: *Prima Parte di Architetture e Prospettive* (1743) Taf. 12.

darauf hingewiesen, dass der störende Effekt, der selbst das Vertraute «unheimlich» machen, es «entfremden» kann, eine Folge des Sichwiederholens eines Ereignisses oder einer bekannten Situation ist. Auf eine Art thematisiert Piranesi eine bereits in Borrominis Werk enthaltene Entfremdung, hebt ihre beunruhigenden Akzente hervor, deutet aber gleichzeitig an, dass auf jener Entfremdung die Gründung einer neuen Sprache möglich sei.

Gemeinsame Wurzeln im Cinquecento; Einzelbau und Stadtraum

Das «hommage» Piranesis an Borromini ist jedoch nur ein Indiz, das entsprechend zu untersuchen ist. Trotz der offensichtlichen Bezugnahme auf das Werk Borrominis im Neubau von Sta. Maria del Priorato auf dem Aventin (Abb. 4) und in den Plänen für die neue Apsis von S.Giovanni in Laterano (1764) greifen die Experimente Pirane-

2 Francesco Borromini: S. Ivo, Rom (1642–1660). Ansicht vom Hof / Vue de la cour.

3 G.B. Piranesi «Conchiglie». Aus/de: *Diverse Maniere d'adornare i Cammini*, Taf. 1.

sis auf die Zeit vor Borromini zurück. Es ist der Experimentiergeist des Cinquecento, der seine Unruhe im «Ampio e Magnifico Collegio» (1750) und im «Campo Marzio» mitklingen lässt: die Affinität der Wahl, die die beiden Künstler miteinander verbindet, gründet mehr als auf einer gemeinsamen Sprache auf einem gemeinsamen Willen zur Sondierung innerhalb eines linguistischen Universums, das aus Worten besteht, die die Linearität der Sprache zersprengen, sie bruchstückhaft lassen und in Frage stellen.

Gewiss hatte Borromini einer solchen zersprengten Ordnung noch einen Sinngehalt gegeben. Der reale Raum – also auch der Stadtraum – ist für ihn von der Form nicht «angreifbar». Wo diese letztere erscheint, schafft bereits ihr Auftreten Diskontinuität, macht die «res extensa» diskontinuierlich, stösst jede Präexistenz als etwas «anderes» ab. Dennoch ist der Irrealismus bei Borromini, suggeriert durch «verdichtete», in sich selbst verschlungene Räume, keine Flucht vor dem realen Raum der Stadt. Das Irreale ist für Borromini vielmehr das Resultat des Erprobens der konnotativen Qualität der Zeichen in der Zwangsjacke der unversöhnlichen Logik der Willkür: die Verneinung des «grossen Welttheaters» findet in Objekten Ausdruck, die gewisse Spielregeln desselben nur durch das Aufzeigen ihrer eigenen Existenz als ein «Anderssein» zu verändern vermögen. In S.Carlino, in S.Ivo, in S. Andrea delle Fratte, in der Fassade des Collegio di Propaganda Fide (Abb. 5) wird der Raum überhaupt erst durch die Willkür geschaffen. Er kommuniziert nicht mit der umgebenden Stadt, existiert vielmehr als etwas «Danebenstehendes». Der reale Raum wird durch den willkürlichen Raum weder geformt noch verformt: im Gegenteil, der erstere wird durch das «Sich-Absetzen» des letzteren in seiner Problematik offengelegt. Die Stadt als ideologisches Instrument der «Ecclesia triumphans» wird in ihrer Identität von den «beredten Zeugen» Borrominis angezweifelt, in ein Vorgehen einbezogen, das die Introspektive als Mittel benützt, um die alten Gewissheiten als Ruinen blosszustellen, zu zerstören.

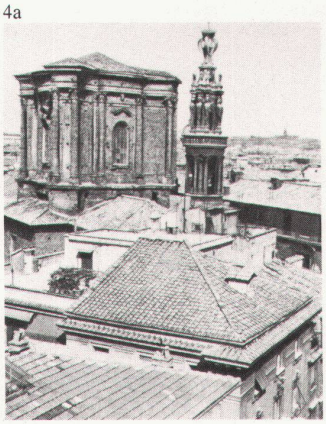
«Collage»

In verschiedenen Werken Borrominis findet man, ihnen selbst sozusagen zum Trotz, ausschlaggebende Anspielungen auf die Stadt. Das Collegio di Propaganda Fide (Abb. 5) und S. Andrea delle Fratte (Abb. 4a) das Oratorio dei Filippini (Abb. 6) und der Palazzo Spada, die Pläne zum Palazzo Pamphili, zum Obelisken und zu S. Agnese auf der Piazza Navona sind eigentliche Raumscharniere; hier hatte Borromini die volle Gelegenheit, geschlossene Stadtabschnitte zu formen, selbst wenn die Bauten nicht alle zur selben Zeit entworfen wurden.

Es ist eine an sich schon vielsagende Tatsache, dass der Architekt diese Gelegenheit völlig ungenutzt liess. Es gibt

4

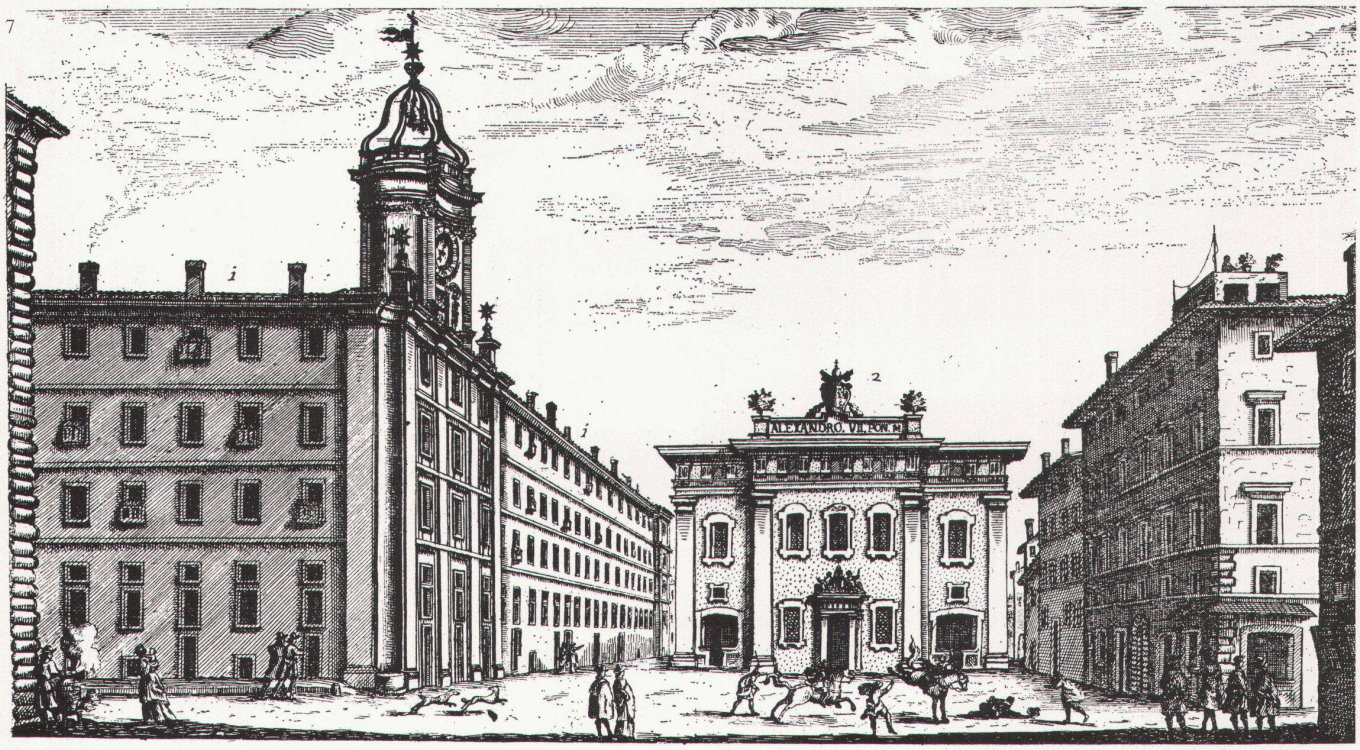
4a



5

6

7



4 G.B. Piranesi: S. Maria del Priorate, Rom. Hauptfassade / Façade principale. 4a Francesco Borromini: S. Andrea delle Fratte, Rom. Tambour.

5 Francesco Borromini: Collegio di Propaganda Fide, Rom. Seitenansicht der Hauptfassade / Vue latérale de la façade principale.

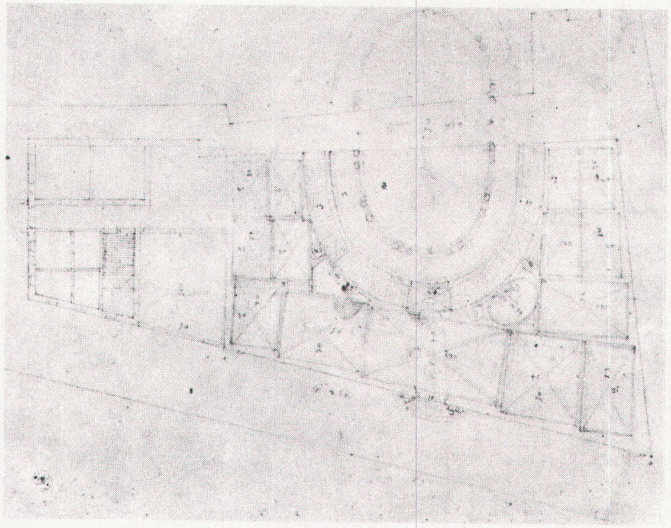
6 F. Borromini: Oratorio dei Filippini, Rom. Hauptfassade mit Fassade der Chiese Nova / Façade principale avec façade de la Chiesa Nova.

7 Rom, Piazza di Monte Giordano mit Seitenflanke und Uhrturm des Oratorio dei Filippini (links) / Rome, Piazza di Monte Giordano avec façade latérale et clocher de l'Oratorio dei Filippini (à gauche). (Stich 18. Jh.)

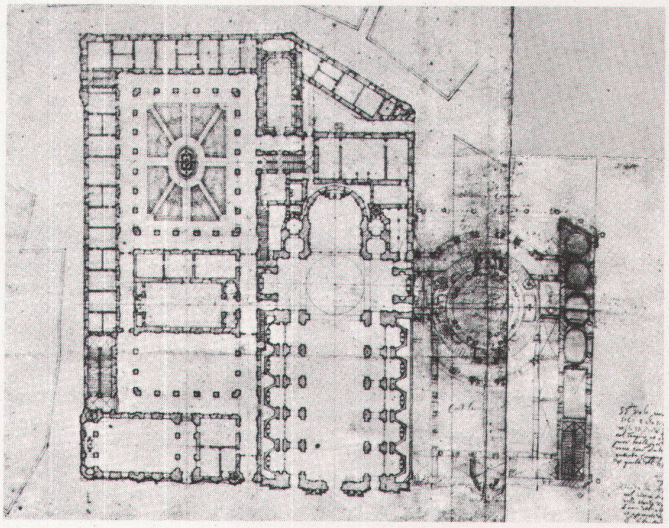
kein Zwiegespräch zwischen den Bauten; sie stehen einander widerspenstig gegenüber. Überdies scheint eine Art innerer Korrosion den organischen Charakter eines jeden einzelnen unter ihnen zu unterhöhlen, so dass sie nur noch als wahllos zusammengestückte «Collagen» erscheinen: die ironische Massstabsverfremdung des Palazzo Spada steht als isoliertes Phänomen im Vergleich zur neutralen Seitenfassade der Casa dei Filippini, von der sich – gegen die in der Ecke auf dem Platz konvergierenden Kräfte ankämpfend – die Masse des Torre dell'Orologio abhebt (Abb. 7); das mühevolle Zusammenspiel der Konkav-Konvex-Formen des Vierungstambours mit dem polymorphen Glockenturm von S. Andrea delle Fratte (Abb. 4a) ist befremdend im Vergleich zur kompakten Voluminosität des Collegio di Propaganda Fide und noch mehr im Vergleich zur Raumerstarrung und zum Figurengewimmel der Fassade gegen die Via di Propaganda hin; die Söller, die die Fassadenstruktur des Palazzo Pamphili zu sprengen scheinen – in den unausgeführten Plänen Borrominis –, negieren ihrerseits die straffe Dialektik des ursprünglichen Projektes für S. Agnese auf der Piazza Navona. Nur durch ihren Widerstreit wirken also die vielen Sprachen innerhalb von ein und derselben Syntax, paradoxerweise im gleichen neutralen Raum wurzelnd. Gerade hierin liegt das Ziel von Borrominis Wollen: jede Homogenität auflösen, die städtische Gesamtheit diskontinuierlich machen, die Bedeutungsfragmente isolieren.

Architektur als «Störungsfaktor»; das Reale als «Hülle»

In diesem Sinne sind die Werke Borro-



8 F. Borromini: Grundrissstudie für den Palazzo Carpegna, Rom (Albertina, 1018).



9 F. Borromini: Grundriss des Oratorio dei Filippini, mit S. Maria in Vallicella, Rom / Plan de l'Oratorio dei Filippini avec S. Maria in Vallicella, Rome. (Albertina, 285)

minis an und für sich schon «Störungsfaktoren». Als Einheiten von dialektisch miteinander verflochtenen Episoden organisiert, gleicht ihre Struktur einem labyrinthischen Weg, der dadurch unwahrscheinlich gemacht wird, dass der virtuelle Raum, der ihn formt, eine Wahrheit zu «kennen» vermeint, die der Stadtraum, der Raum des Alltäglichen, verborgen hält. Die Begriffe erscheinen verkehrt. Das Reale wird in die Rolle von etwas Verhüllendem verbannt. Aber die geschaffene Spannung, nämlich den «Schleier der Maja» zu lüften, wird ihrerseits dazu verurteilt, unaufgelöst zu bleiben: es gibt keine «Enthüllung» im Wald der Symbole Borrominis. Vielmehr ist das Symbolische der einzige dem Betrachter zugestandene Trost, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, in ihn einzudringen und in unermüdlichem Nachvollziehen die mehrfach verwickelten Fäden aufzurollen, die das Sich-Vervielfachen der Metaphern hinterlassen hat.

Idealstadt als Labyrinth: der Palazzo Carpegna

In diesem Sinn ist jeder Bau von Borromini auf seine Art eine Idealstadt: jeder strebt nach der Synthese von Begrenztem und Unendlichem, nach der Verabsolutierung des Zufälligen, Ausschnitthaften. Dass ein solches Streben enttäuscht werden muss, ist von vornherein miteinbezogen und erklärt den Grund jenes mühseligen Zusammenfügens «ad infinitum». Es erhellt auch den tiefsten Grund des «Differenzierungsprozesses», den Borromini im Rom des Seicento einführte. Man betrachte etwa das Projekt für den Palazzo Carpegna, skizziert auf der Zeichnung 1018 der Albertina in Wien (Abb. 8). Ein ovaler Hof mit Doppelsäulen wird vom Vicolo Scavolino zerteilt: das städtische Gefüge dringt ins Innere einer geschlossenen Form ein, macht sie fragwürdig. Platz und Hof zugleich, gehört das Oval nur zur Hälfte zum Palazzo: es wird mit ihm durch zwei der äusseren Umfassung des Portikus folgenden Rampen verbunden, während die andere Hälfte als Ergebnis einer Projektion ausgeschlossen wird. Die Überschneidung von Strasse und Platz resp. Hof gewinnt die Wesenzüge einer Allegorie, unterstreicht die subtile, vom Autor gewollte Dialektik zwischen Realem und Irrealem. Das vorher dagewesene Strässchen dient als beunruhigender Zugangskorridor zu jenem «Boudoir der Entfremdung»: der Ovalraum, der die im Weg stehenden Gebäude gleichsam hinwegdrängt, tritt als «Erscheinung» auf, reisst in die Windungen des Aggregationsprozesses der inneren Räume hinein oder stösst den «trägen» Betrachter von ihnen ab. Auch die Entfremdung ist demzufolge eine doppelte: sie dient einerseits dazu, von der Stadt zu trennen, macht diese ungewöhnlich; anderseits macht sie aus der Welt der Architektur ein unentwirrbares Labyrinth.

Reduktion des Stadtraums auf seine «Problematik»

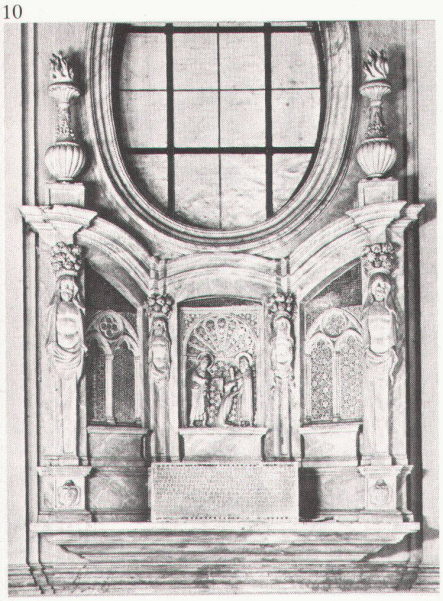
Das Unwahrscheinliche wirkt also als Auslöser von Korrosionsprozessen im städtischen Kontinuum, hebt die inneren Gesetzmässigkeiten des Einzelbaus selbst aus den Angeln. In reinster Form sehen wir dieses Phänomen in einem Projekt Borrominis, das Piranesi sicherlich nicht gekannt hat, zu dem aber unserer Ansicht nach Tafel 12 der *Prima Parte di Architettura* (Abb. 1) Analogien zeigt. In der Zeichnung 285 der Albertina (ca. 1652) fügt Borromini rechts neben die Kirche Sta.Maria in Vallicella eine Studie zu einem Baukörper mit runder Kapelle mit Doppelsäulen und einer an das Oratorio dei Filippini erinnernden Fassade bei (Abb. 9). Die ganze Vorderansicht wäre nach dem Plan symmetrisch erschienen: an den beiden Seiten mit zwei problematischen, ungewöhnlichen «Kulissen», hinter denen antithetische, nicht auf sie bezogene Organismen verborgen sind; in der Mitte eine Fassade «di maniera» von Fausto Rughesi.

Der störende Effekt wird hier auf die Spitze getrieben: die Polemik gegen die «arte senza tempo» der zweiten Hälfte des römischen Cinquecento wird verbunden mit der Polemik gegen jedes «unaufmerksame Lesen», jede hedonistische Interpretation der Formen: das Sich-Wiederholen der konkaven, in «gotischem Geschmack» gekrönten Front hätte die problematische Stellung des Komplexes innerhalb des städtebaulichen Kontexts noch deutlicher gemacht.

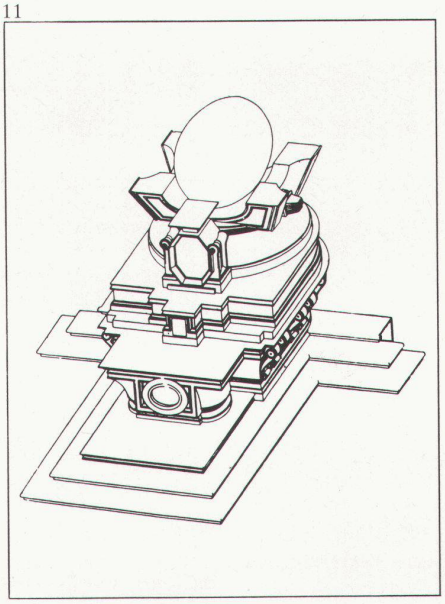
Relativierung von «Natur» und «Geschichte»

Wenn der Raum aber auf ein «Problem» reduziert wird, so nur deshalb, weil er seinerseits von der Geschichte kompro-

10



11



12

10 F. Borromini: Grabmal des Kardinal Giussano in S. Giovanni in Laterano / Tombeau du cardinal Giussano à Saint-Jean de Lateran (Aus/de: Piero Bianconi, *Francesco Borromini).*

11 G.B. Piranesi: Hauptaltar zu S. Maria del Priorato, Rom, mit kugelförmigem Aufbau/Autel majeur de Santa Maria del Priorato, Rome; avec couronnement sphérique.

12 G.B. Piranesi: «Monumento funebre trovato nella Vigna Cenci». Aus/de: *Vasi, Candelabri e Cippi.*

mittiert wurde. Natur und Geschichte sind für Borromini nicht mehr unantastbare Grössenordnungen: in Formen umgesetzt, beruhen sie auf unsicheren, weil subjektiven und willkürlichen Grundlagen. Auf die wissenschaftliche Revolution reagierend, welche das magisch-alchemistische Weltbild ersetzt, dem Borromini gleichsam wie in einer regressiven Neurose immer wieder hartnäckig verfällt, treffen die Materialien der Komposition mit der «Neuen Wissenschaft» zusammen. Das Problem der Geschichtlichkeit war den Interessen der gegenreformatorischen Kultur nicht fremd: die altchristliche Archäologie und die Bestrebungen des Kardinals Baronio suchten gleicherweise die Kontinuität des Wachstums- und Entwicklungsprozesses der römischen Kirche nachzuweisen, indem sie auf deren Ursprünge und historische Zwischenphasen zurückgriffen, um dadurch den gegenwärtigen Stand der Dinge zu legitimieren. Hingegen ist die Geschichte in den Augen Borrominis etwas Diskontinuierliches: sie ist ein gewaltiges Sammelbecken, aus welchem enigmatische Fundstücke heraufgeholt werden, in Erwartung von Rekonstruktionen, die ihnen ihren Sinngehalt zurückgeben sollten. Wir denken hier nicht nur an die gotischen Reminiszenzen am Giebel des Filomarino-Altars in Neapel oder am Oratorio dei Filippini, sondern auch an die häufigen Rückgriffe auf michelangeleske Elemente und auf Tibaldi, an die Vorliebe für Zitate, an Entlehnungen wie die perspektivischen Verzerrungen bei Maderno, bei Della Porta und bei Montano, die parataktische Kompositionsweise bei Peruzzi und bei Serlio, ans Beharren auf spätantiken Raumgestaltungen, wie zum Beispiel beim Vestibül von Sta.Maria dei Sette Dolori, bei der sechseckigen Kapelle der Hl. Jungfrau in S.Carlino, beim Architrav in der Cappella Vecchia von S.Filippo alla Vallicella, übernommen aus einem Mosaik in Sta.Costanza nach einer Zeichnung Serlios und neu interpretiert in den Grabdenkmälern der Laterans-Basilika.

Spätantike, Byzanz und Mittelalter in «Fragmenten»

Das Interesse des Meisters aus Bissone für die Spätantike und für die byzantinische Baukunst ist auch anderswo belegt: auf einem Blatt zum Bau von Sta.Maria in Selci zeichnete Borromini mit freier Hand ein Relief aus dem Nymphaeum der Orti Liciniani und versah es mit Massangaben; am Rande der Zeichnung 1434 in der Albertina, einer Kopie nach einem Relief aus S.Vitale in Ravenna, schreibt er:

«Auta dal P. Castello di S.to Paolo disse essere edificata in Ravenna dagli Esarchi di Giustiniano Imperatore a similitudine di Santa Sofia in Costantinopoli» («Vom Padre Castello von S.Paolo erhalten, der gesagt hat, es stamme aus S.Vitale in Ravenna, der von den Exarchen des Kaisers Justinian nach dem Vorbild von Sta.Sophia in Konstantinopel erbaut worden ist»).

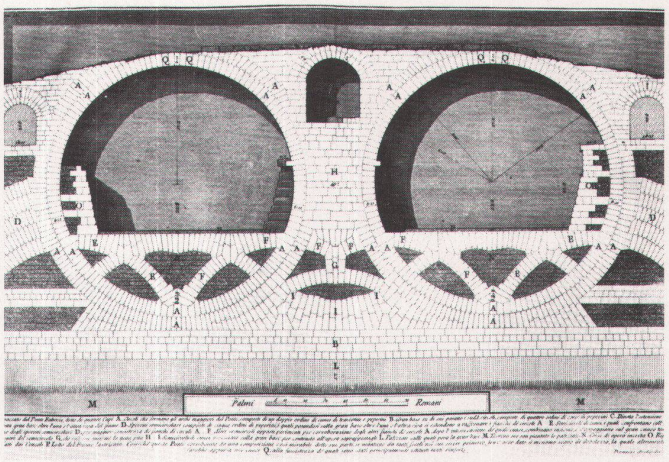
Auch das Mittelalter entgeht dem prüfenden Auge Borrominis nicht: das Blatt 774 in der Albertina zeigt eine eigenhändige Zeichnung von ihm nach der antiken Cattedra Petri; die Zeichnung entstand noch vor der Zeit, als jene in den Altar Berninis eingebaut wurde. Das Relief wurde im übrigen vom selben Borromini für seinen gelehrten Freund Fioravante Martinelli nochmals kopiert, der ihn ins Manuskript *Cod. Vat.lat. 8429* der Vatikanischen Bibliothek aufnahm (Folii 379 r. und 390 v.: «Nach dem sogenannten Thron Petri, der sich in der Vatikansbasilika befindet»).

«Bricolage» und «teatri prospettici»

Die häufige Verwendung von Doppelräumen lässt an ein eingehendes Studium der Projekte Bramantes für S.Biagio alla Pagnotta und Pellegrinis für S.Fedele denken, während die Übereinanderschichtung geometrisch antithetischer Baukörper am Campanile von S.Andrea delle Fratte an grafische Phantasien auf vitruvianische und antiquarische Themen im Sinne des späten Quattrocento erinnert.

Seiner historistischen «Angst» verleiht Borromini jedoch in einer Reihe von Grabmonumenten Ausdruck, die die triumphale Polyphonie der anläss-

13 G.B. Piranesi: Frontispiz zu den *Antichità Romane*, I / Frontispice pour les *Antichità Romane*, I.



14 G.B. Piranesi: Ponte Fabrizio, Rom; Konstruktionsstudie / Etude de la construction. Aus/de: *Antichità Romane, IV*.

lich des Heiligen Jahres 1650 neustrukturierten Basilika von S. Giovanni in Laterano bereichern, und dies mit dem denkbar unhistorischesten aller Mittel, dem «Bricolage». Wahre «Bricolages» stellen die Grabdenkmäler des Kardinals Giussano, Alexanders III., des Kardinals von Portugal, dar. Altchristliche Elemente, Kosmatenarbeit, Gotisches und Quattrocenteskes bilden ein paradoxes Sammelsurium historisierender Elemente. Einzelne Fragmente werden auf «ready mades» reduziert: es wird offensichtlich gemacht, dass, sobald kein Kodex mehr absolut gültig ist, keines dieser Elemente mehr als ein Unterpfand von Gewissheit gelten kann, dass es nur noch durch ihre Gegenüberstellung, durch den polemischen Widerstreit ihres surrealen Nebeneinanderseins möglich sei, hier einen wenn auch noch so schütteren Faden der Ariadne zu finden. Ein «verdichteter» Raum zwingt die aus verschiedenen historischen Kontexten herausgerissenen Elemente zueinander. Bei den Denkmälern der Laterans-Basilika kann man ruhig von «teatri prospettici» sprechen, allerdings nur unter der Bedingung, dass aus dem Begriff «Theater» jeder repräsentative Bezug, jede Bindung ans Konzept der «Wahrscheinlichkeit» ausgeschaltet wird. Nicht zufällig wird in ihnen die Perspektive offenkundig verzerrt: ihre Aufgabe ist es, die alten historischen Zeugnisse gewaltsam zu «unterdrükken», sie, von ihrem ursprünglichen Kontext losgelöst, zu einem Zusammenklang zu zwingen.

Allegorie und Melancholie

Hier berühren sich die Extreme. Jenes Unterdrücken zerteilt einen gordischen Knoten, der bisher als Teufelskreis gegolten. Die humanistische Auswahl und der dem Klassischen zugestandene Vorrang werden unter Anklage gestellt, aber nicht mehr, wie in den Experimentierphasen des Cinquecento, als selbstkritischer Prozess, der immer wieder von neuem über die Grenze seiner eigenen Gesetze reflektiert, indem er Elemente verschiedener historischer Sprachweisen zum Zusammenstoss bringt, um die Widerstandskraft des neuen synthetischen Prinzips zu erproben, das auf dem Gebrauch der Allegorie (im Sinne Bejamins) beruht.

Auch Borromini – wie Sigismondo bei Calderón oder Hamlet bei Shakespeare, die in Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als Prototypen des «Melancholikers» schlechthin vorgeführt werden, deren «einziges, machtvolles Vergnügen die Allegorie ist» – stellt einen «Principe» dar, der mit einer nunmehr ohnmächtig gewordenen Macht spielt, der im Zwang der Entscheidung auf den Wahnsinn oder auf den Abgrund stösst. Kennen bedeutet für Borromini in Zweifel ziehen: seine Archäologie mündet nicht zufällig in ein «Bricolage» oder in eine «inventio» ohne Grundlagen; auch ist es keineswegs ein Zufall, wenn seine «Summae» das gesamte barocke Rom auf eine Montage von Objekten reduzieren, die nur durch einen simplen «Namen» zusammengehalten werden.

Die zahlreichen linguistischen Kontaminationen in den Zeichnungen des *Parere sull'architettura* (insbesondere in denjenigen, die nach 1767 zur Ausgabe von 1765 hinzugefügt wurden) oder jene weniger expliziten in den *Diverse maniere* stellen denn auch ein gefährliches Spiel mit der Geschichte dar. Es ist gewiss nicht nur eine Sache der beruflichen Rivalität, wenn Vanvitelli Piranesi bezichtigt, ein «filosofo scellerato», ein «frevlerischer Philosoph», zu sein, der mit seinem destruktiven furor dem «hypochondrischen Ritter» des Seicento die Hand reicht.

«Wenn man Piranesi eine Bauaufgabe gibt» – schreibt Vanvitelli in einem Brief vom 1. Oktober 1763 – «wird man sehen, was der Kopf eines Verrückten zustande bringt, der keine wahre Grundlage seines Faches besitzt. Es braucht auch nicht eben einen Verrückten, um die Apsis von S. Giovanni in Laterano zu beenden, obschon Boromino, der die Kirche restauriert hat, auch kein sehr schlauer Mann war.»

Auch James Barry verbindet in einem Brief aus 1769 an Edmund Burke die Architektur Piranesis verächtlich mit jener Borrominis, indem er beide «aus derselben Kloake fliessend» (flowing out of the same cloacus) bezeichnet.

Das Erbe von S.Ivo; Ende des Stadtkonzepts

Obschon die Tafeln des *Campo Marzio* Piranesis (1762) mit der spezifischen Sprache Borrominis wenig zu tun haben, überragen sie dennoch den hermetischen «Kampf der Giganten», den der Erbauer von S.Ivo ins Szenarium von Rom zu Zeiten Urbans VIII., Innozenz' X. und Alexanders VII. hineingepflanzt hat, auf eine urbanistische Dimension. Zweifelsohne knüpft die *Ichnographia Campi Martii* von Piranesi durch ihre phantastische Rekonstruktion der «Forma urbis» (Abb. 15) an die «Roma antica» Pirro Ligorios (1561) an, während sie, als Fragment einer grossen Marmorplatte gezeichnet, reiche Verweise auf

den severischen Plan enthält, der 1742/43 wieder an Ansehen gewann. In ihr sind die einzelnen Bauten Ausdruck eines hoffnungslosen Identitätsverlustes des Konzepts von Stadt. Dieser Verlust kündigt, archäologisch verkleidet, eine neue Haltung an, die die Krise der Gültigkeit des «Ortes» einleitet. Der «Nicht-Ort» wird mittels fiktiver Räume konstruiert: der sechseckige Stern der *Officinae machinarum militarium*, der irregulär ins Dreieck eingebaut ist, dessen Scheitel von den weiten Rundräumen der *Statuae virorum illustrium* gekrönt sind; die Sequenzen von deformierten phallischen Organismen, die sich um die Büste des Kaisers Augustus verdichten; die Knospengebilde um die Büste Hadrians; die planimetrische, anthropomorphe ägyptische Figur, die zwischen die beiden Zirkusse des Hadrian und des Domitian hineinversetzt ist.

15 G.B. Piranesi: «Pianta di Roma» (unter Benützung der «Forma urbis»). Aus/de: *Antichità Romane, I.*

Der Mensch im Gewimmel der Objekte; das Theater des Zerfalls

Es gibt keinen Platz für den Menschen in diesem Gewimmel von Objekten, die die letzte Bedeutung der *Carceri* erhellen, welche bezeichnenderweise von Piranesi überarbeitet und 1761 neu herausgegeben wurden: das Neuüberdenken der *Carceri* und die Arbeit am *Campo Marzio* (1755 und ff.) fallen in die gleiche Zeit und ergänzen sich gegenseitig. Die Poetik des Labyrinths nimmt die Suggestion der severianischen «forma urbis» als Bestätigung auf. Die Stadt besteht aus «macchine» – ein Zeichen hierfür sind die mehrfachen Anspielungen auf maschinenähnliche Gebilde –: unbrauchbar für den gewöhnlichen Menschen, formen sie jene ebenfalls ausserhalb jeglichen menschlichen Massstabes stehenden «macchine», die die perplexen Bewohner der «Carceri» bedrohen, in ein Theorem um. Die Stadt wird so «unwohnlich» gemacht. Vergeblich sucht man in ihr nach «Bewohnbarkeit», vergeblich nach irgendeiner «Logik». Der Zusammenprall gigantischer Monaden, die als atonales Requiem im Sinne der «prästabilierten Harmonie» Leibniz' aufklingen, lässt einzig abgerissene Irrwege offen, die nur mit Mühe das Flechtwerk dieses «Theaters des Zerfalls» durchdringen. Aber der «schmerzvolle Zwang der Freiheit» verpflichtet zum Durchlaufen dieses «Raumes ohne Mittelpunkt», der – als Ausdruck einer höchsten, weil nur durch sich selbst zu rechtfertigenden Ethik – von einem ohnmächtigen Formwillen beherrscht wird.

Wilton-Ely wollte im *Campo Marzio* ein «positives Manifest» sehen, eine programmatische Huldigung an die irreguläre, komplexe Struktur des alten Rom, als weitere polemische Stellungnahme gegen rigoristische Theorien. Man könnte dem auch zustimmen, wobei man sich vor Augen halten muss, was das «Römische» für Piranesi bedeutet. Das *a-peiron* ist vom letzteren nicht erreicht worden: die Sprache der römischen Baukunst gründet auf der Kunst der ewigen Variation, ist bereit, von der Zeit verbraucht, aufgezehrt zu werden, wird vom täglichen Gebrauch abgegriffen, hinfällig gemacht. Was Alois Riegl in bezug auf die Spätantike bemerkt, wird bei Piranesi bereits metaphorisch angekündigt: die Sprache ist nur als solche zu verstehen, wenn sie brauchbar, umformbar, befleckbar ist.

Collage als neutrales Feld von Bezügen

Im *Campo Marzio* stehen die formalen Metamorphosen im Vordergrund. Dies heisst, die Sprache entsteht als ein *fieri*; sie setzt sich von jedem A-priori-Bezug ab, von jeder vorbestimmten Bedeutung. Sie will nicht mehr als ihre Zeichen sein. Die Zeichen ihrerseits zerteilen sich, gruppieren sich, potenzieren sich gegenseitig in einem vorkalkulierten Spiel der Oppositionen. Oft bietet Piranesi einen ungeordneten Katalog geometrischer Verzerrungen: der durch sie hervorgerufene Ordnungswille könnte weiterentwickelt werden als Konstruktion einer räumlichen Taxonomie, von Klassifikationen, die durch die Annullierung der zusammenhaltenden Kräfte der immensen Collage ermöglicht werden. Diese erweist sich jetzt als ein völlig neutrales Feld, paradoxerweise leer von Winkeln, die das freie Experimentieren mit den «Formen als solchen» hinderten.

Das subtile Vorgehen Piranesis erreicht so sein Ziel. Die sich im *Campo Marzio* zusammendrängenden Objekte sind ohne Inventar. Ihre Hoffnungslosigkeit kommt der Forderung nach einer neuen Ordnung gleich, die nicht auf jener zersprengten Ordnung, sondern auf noch nicht geformten Institutionen beruhen müsste, nach denen die eben geschaffene «tabula rasa» ruft. Die Macht der Vorstellung hat ihre Pflicht erfüllt. Die Heterotopie, die in diese Gefüge eindringt, macht jede Nostalgie nach dem alten Kult der Einheit zunichte. Die Einsamkeit der reinen Sprache ist dazu da, die Notwendigkeit neuer Techniken, neuer Analysen, neuer «Brükken» zwischen den Worten und den Dingen zu verdeutlichen, die jenen Platz übernehmen, der einst der auraumgebenen Heiligkeit des *Namens* vorbehalten war.

Übersetzung: Katrin Dobai

Abbildungsnachweis:
P. Portoghesi, *F. Borromini:* Abb. 2, 4a, 5, 6, 7, 8, 9, 10;
G. B. Piranesi, Kat. Hrsg. Fondazione Cini, Venedig, 1978: Abb. 1, 3, 4, 11, 12–15 ■